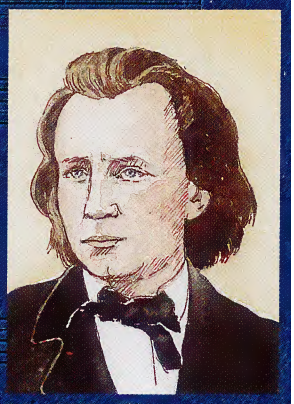
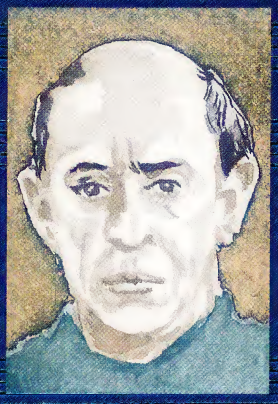
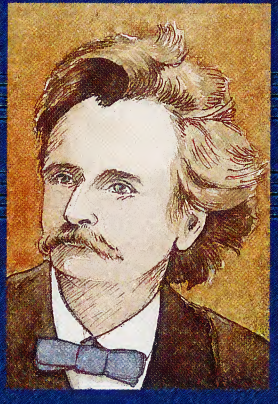
MANUEL DU COLLÈGE

Dominique Frelézaux

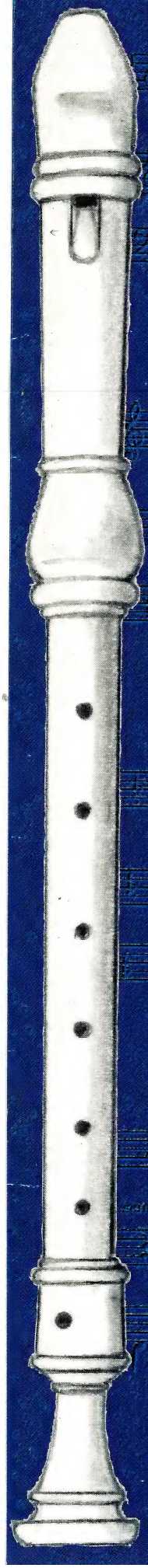
MUSIQUE en 3ème







- Etude de la flûte à bec
- Histoire de la musique
- Chant
  - La Romance de Paris
  - Quand on n'a que l'amour
  - Let It Be
  - Seras-tu là ?
  - Reality (La Boum)



Editions Henry Lemoine

26 445 H.L.

MANUEL DU COLLÈGE

Dominique Frelézaux

Professeur agrégé d'Education Musicale et de Chant Choral au Collège de Bonsecours (76)

MUSIQUE en 3ème

Editions Henry Lemoine

41, rue Bayen - 75017 Paris

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.
© Copyright 1997 by Editions Henry Lemoine
IMPRIMÉ EN FRANCE PRINTED IN FRANCE

DHK.

6,-

première partie

La flûte à bec

Morceaux choisis

arrangements et transpositions pour flûte à bec soprano et piano
de Dominique Frelézaux

		pages
Bach (J.S.)	Choral	11
Bach (J.S.)	Menuet	10
Beethoven	Hymne à la joie (thème)	13
Bizet	Carmen (marche)	24
Chopin	Valse N° 3 en La mineur	17
Dvorák	Symphonie du Nouveau Monde (largo)	27
Gervaise	Danse	7
Traditionnel:	God Save The Queen (hymne national anglais)	29
Traditionnel:	Greensleeves	6
Haendel	Suite N° 11 pour clavecin (sarabande)	9
Traditionnel:	Jingle Bells	28
Liszt	Nocturne: Rêve d'amour	18
Moussorgsky	Tableaux d'une exposition (promenade)	26
Mozart	Sonate N° 11 pour piano (sarabande)	12
Offenbach	Cancan d'Orphée aux enfers	25
Schubert	La Jeune fille et la mort (2ème mouvt.)	15
Schubert	Marche militaire	14
Verdi	Nabucco (chœur des esclaves)	20
Verdi	Rigoletto (La Donna è mobile)	22
Vivaldi	Les Quatre saisons (l'Automne)	8
Wagner	Tannhäuser (thème de l'ouverture)	19

4

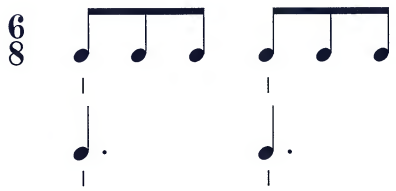
Quelques notions nouvelles de théorie musicale

1. Les mesures ternainres ou composées

Les mesures à $\frac{6}{8}$, à $\frac{9}{8}$ ou à $\frac{12}{8}$ sont appelées *mesures ternaires*.

Chaque temps est divisible en trois croches et l'unité de temps est la noire pointée.

La mesure à $\frac{6}{8}$ est une mesure ternaire à deux temps :



2. La mesure à $\frac{3}{2}$

C'est une mesure binaire dans laquelle l'unité de temps est la blanche :

3. Les mesures irrégulières

Il existe des mesures dites *irrégulières*, comme les mesures à $\frac{5}{4}$ ou à $\frac{7}{4}$.

4. Les changements de mesure

Des changements de mesure peuvent intervenir au sein d'un morceau. Ils sont alors indiqués par de nouveaux chiffrages.

5. L'enharmonie

Il s'agit de deux notes qui ont le même son, mais qui s'écrivent différemment.

Ex. : Do♯ et Ré♭

Tableau récapitulatif des doigtés étudiés

Doigtés récapitulatifs.

légende :

trou ouvert	○
trou bouché	●
trou à demi bouché	◗

Greensleeves

Angleterre
XVI^{ème} siècle

Danse

Claude Gervaise
XVI[ème] siècle

Les Quatre saisons : l'Automne *1er mouvement*

A. Vivaldi
(1678-1741)

Suite N° 11 pour Clavecin *Sarabande*

G.F. Haendel
(1685-1759)

10

Menuet

J. S. Bach
(1685-1750)

Choral *Helft mir Gott's Güte preisen*

J. S. Bach
(1685-1750)

Sonate N° 11 pour piano *Andante*

W. A. Mozart
(1756-1791)

Hymne à la joie *thème extr. de la 9ème symphonie*

L. van Beethoven
(1770-1827)

14

Marche militaire

F. Schubert
(1797-1828)

La Jeune fille et la mort *2ème mvt. Quatuor à cordes*

F. Schubert
(1797-1828)

13
17
21

Valse n° 3 en La mineur

F. Chopin
(1810-1849)

Rêve d'amour Liebestraüme *Nocturne n°3*

F. Liszt
(1811-1886)

Tannhaüser *Thème de l'ouverture*

R. Wagner
(1813-1883)

Nabucco *Chœur des esclaves*

G. Verdi
(1813-1901)

21
26
31
37
𝄋

22

Rigoletto La Donna è mobile

G. Verdi
(1813-1901)

17
21
26
30

Carmen *Marche*

G. Bizet
(1838-1875)

Orphée aux enfers *Cancan*

Jacques Offenbach
(1819-1880)

Tableaux d'une exposition *Promenade*

Modeste Moussorgsky
(1839-1881)

Symphonie du Nouveau Monde *Largo*

Anton Dvořák
(1841-1904)

Jingle Bells *Christmas Carol*

God Save The Queen *Hymne national anglais*

deuxième partie

Histoire de la musique

XIX^{ème} et XX^{ème} siècles

pages

Chapitre 1 : Ludwig van Beethoven 32
2 : Franz Schubert 34
3 : Robert Schumann 36
4 : Frédéric Chopin 37
5 : Richard Strauss 38
6 : Richard Wagner 39
7 : Claude Debussy 41
8 : Maurice Ravel 42
9 : Francis Poulenc 44
10 : Olivier Messiaen 45
11 : Le vingtième siècle vers des voies nouvelles 46
12 : Index des compositeurs 48

Chapitre 1

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

1. Beethoven et la symphonie

Entre 1800 et 1823, Beethoven composa 9 symphonies.

C'est en effet avec Beethoven que se structure la symphonie romantique. Elle prend un caractère dramatique, étoffe son effectif orchestral et se caractérise par de longs développements élaborés. Des nuances sont introduites, ainsi que des effets orchestraux.

Beethoven incarne l'esprit du romantisme dans la mesure où il exprime le style dramatique et l'expressivité caractéristiques de cette époque, et présents dans tous les arts. La forme s'élargit, les différents mouvements forment un cycle, le scherzo remplace le menuet et le final donne un poids essentiel à l'œuvre.

Beethoven influence profondément son époque, à tel point que par la suite, aucun compositeur du XIX^{ème} siècle n'osera composer plus de 9 symphonies.

Ludwig van Beethoven
Lithographie de Th. Neu d'après un portrait de A. von Kloeber (1818)

2. Symphonie n° 9 avec chœurs « Hymne à la joie » en Ré mineur (1826) opus 125

a/ Repères historiques

Composée de 1822 à 1824 • Créée à Vienne le 7 mai 1824 • Publiée en 1826 • Dédicacée au roi de Prusse Friedrich Wilhelm II.

b/ L'œuvre

En 1792, Beethoven décide de mettre en musique le poème de Schiller « An die Freude » : Ode à la joie. Le thème de l'hymne était déjà présent dans des œuvres antérieures comme la Fantaisie opus 80 pour piano, chœurs et orchestre.

La 9ème et dernière Symphonie de Beethoven est achevée en 1824 (12 ans après la 8ème, terminée en 1812, Beethoven ayant traversé une crise psychologique profonde).

C'est la plus longue de ses symphonies (plus d'une heure). Elle fait intervenir la voix humaine dans son dernier mouvement, ce qui constitue une grande innovation et lui confère une originalité particulière.

Elle constitue l'aboutissement et la synthèse du style beethovénien.

Beethoven a créé une œuvre nouvelle qui regroupe tous les genres de musique. Elle relève à la fois de la symphonie, du concerto et de la cantate. Elle utilise la forme sonate, le scherzo, le lied, la variation, le fugato, le récitatif, les styles noble, religieux, populaire, les turqueries, unis en un ensemble cohérent.

L'œuvre est monumentale, son message est humaniste, théologique et révolutionnaire.

1. Premier mouvement : **Allegro**

Mystérieuse, passionnée, dramatique et douce, telle est la musique du premier mouvement, qui offre de nombreux changements de couleurs. Le ton reste cependant sombre.

2. Deuxième mouvement : **Scherzo**

Il est énergique dans sa puissance rythmique. L'usage des timbales produit un caractère dramatique.

Cette symphonie est la seule des 9 symphonies qui utilise un scherzo pour le 2ème mouvement.

3. Troisième mouvement : **Adagio**

Composé de deux thèmes, il est serein et mélancolique.

4. Quatrième mouvement : **Finale**

C'est le point culminant de la symphonie, dominé par l'Hymne à la joie (répété ensuite).

Structure : Introduction orchestrale
3 variations chorales avec chœurs
Marche turque, fugato et 2 variations chorales avec chœurs
Andante, adagio et fugato choral avec chœurs
Développement final et coda avec chœurs.

Les nombreuses variations de tempo structurent l'ensemble de ce mouvement en grandes sections. On observe en effet une graduation savante des étapes de la joie :

recherche de la joie,
montée de la joie,
joie populaire,
joie mystique,
joie extatique.

Les deux thèmes contrastés se fondent à la fin du mouvement dans une synthèse parfaite avec une conclusion triomphale.

L'instrumentation est originale, dans la mesure où elle introduit les voix des chœurs et quatre solistes (soprano, alto, ténor et baryton). Beethoven inclut également dans l'orchestre des instruments inhabituels (une petite flûte piccolo, trois trombones, un contrebasson). Triangle, cymbales et grosse caisse sont caractéristiques de ce qu'on appelle la « musique turque ». Les trombones sont liés au deuxième thème, de caractère religieux.

Porteur de symboles et de messages, le final a été choisi comme hymne européen. Il traduit en effet un idéal de bonheur et de fraternité universels, idéal souligné par Beethoven dans sa révision de l'œuvre de Schiller : la joie, la fraternité, l'amitié, la nature, l'héroïsme, l'amour, la foi.

c/ Principales œuvres symphoniques de Beethoven

1ère Symphonie en Ut majeur opus 21 (1800).
2ème Symphonie en Ré majeur opus 36 (1802).
3ème Symphonie « Héroïque » en Mi♭ majeur opus 55 (1804).
4ème Symphonie en Si♭ majeur opus 60 (1806).
5ème Symphonie en Ut mineur opus 67 (1808).
6ème Symphonie « Pastorale » en Fa majeur opus 68 (1808).
7ème Symphonie en La majeur opus 92 (1812).
8ème Symphonie en Fa majeur opus 93 (1812).
9ème Symphonie en Ré mineur opus 125 (1824).
Concertos pour piano et violon.
Ouvertures de Fidelio, d'Egmont, Léonore.
Fantaisie pour piano, chœurs et orchestre.

Chapitre 2

Franz Schubert (1797-1828)

1. Du lied à la musique de chambre

Le lied joue un rôle capital au XIX^{ème} siècle. Le romantisme, en effet, s'enthousiasme pour la chanson populaire. Le lyrisme et l'expression s'épanouissent à travers le poème mis en musique.

Schubert est le créateur du lied romantique. Il composera plus de 600 lieder, tels que « La Jeune Fille et la mort » qui lui inspirera la composition du quatuor portant ce même nom.

La mélodie exerce un rôle important. Elle est simple, expressive et romantique.

L'accompagnement, le plus souvent réalisé par le piano, ne se contente pas d'être un soutien mais participe à part entière à la complémentarité de la mélodie.

Schumann, Brahms, Liszt et Wolf utiliseront abondamment cette forme.

Franz Schubert
Portrait de W.A. Rieden (1825),
Wien, Schubert-Gedenkstatte
AKG Photo

2. Schubert et la musique de chambre

Au début du XIX^{ème} siècle, la Vienne de Schubert est un lieu privilégié où s'épanouit la musique de chambre. Schubert s'est donc naturellement tourné vers ce genre musical. La production d'œuvres de musique de chambre de Schubert connaît deux périodes :

de 1812 à 1816 (11 quatuors),

de 1819 à 1828 (œuvres de diverses formations instrumentales).

Du point de vue de la forme, il n'innove pas vraiment, adoptant le plus souvent la forme sonate déjà utilisée par Haydn ou Mozart. Il apporte à ce genre lyrisme, émotion et sentiment (mélancolie, tendresse, poésie…), évoquant les thèmes de la Vie et de la Mort.

3. La Jeune Fille et la mort

Quatuor n° 14 « Der Tod und das Mädchen » en Ré mineur (1826)

a/ Repères historiques

Ecrit en 1824 • Créé en audition privée à Vienne chez le ténor Joseph Barth, ami de Schubert, le 1er février 1826 • L'œuvre ne fut pas éditée du vivant du musicien mais seulement en 1832, quatre années après sa mort • Elle emprunte son titre à un précédent lied du compositeur, écrit en 1817, réintroduit dans le deuxième mouvement.

b/ L'œuvre

Le quatuor est une composition écrite pour quatre instruments à cordes frottées : 2 violons, alto et violoncelle. Très courant au XIX^{ème} siècle, le quatuor à cordes emprunte souvent la forme « sonate ».

Le Quatuor à cordes n° 14 de Schubert évoque, par sa grande intériorité, l'idée du romantisme et de la Mort.

1. Premier mouvement : **Allegro**

Atmosphère tendue, rendue par le phrasé nerveux des cordes. Une figure rythmique caractéristique d'un climat de malaise apparaît dès les premières mesures, et revient régulièrement au cours de la partition. Le premier thème est énoncé de façon plaintive dans la nuance *pianissimo*. Le deuxième thème contraste par son apaisement lyrique. Le mouvement se termine par une coda violente et oppressante.

2. Deuxième mouvement : **Andante con moto**

C'est le nœud dramatique de l'œuvre : Schubert développe ici l'idée de la Mort. Le thème donne lieu à 5 variations.

1ère variation : Pizzicati dramatiques du violoncelle, cris déchirants du 1er violon.

2ème variation : Thème de la Mort au violoncelle, agitation croissante des autres instruments.

3ème variation : Le rythme est obstinément répété, déformé, accentué par des *sforzatos* sur tous les temps.

4ème variation : Elle contraste par sa simplicité méditative. Les cordes graves jouent le thème de la Mort.

5ème variation : Le thème s'assombrit dans le registre grave du violoncelle. Conclusion *pianissimo* évoquant la paix du sommeil mortel.

3. Troisième mouvement : **Scherzo allegro molto**

Prend appui sur le rythme du deuxième mouvement. Course effrénée ponctuée d'accents violents et de gammes rapides.

4. Quatrième mouvement : **Presto**

1er thème : Danse macabre sur un motif énergique et fougueux.

2ème thème : *Fortissimo* énoncé par les quatre instruments. Retour du motif de la Mort. Conclusion par un *prestissimo* agité d'accords violents.

c/ Principales œuvres de musique de chambre de Schubert

3 sonatines pour violon et piano.

2 trios à cordes.

2 trios avec piano.

Quatuors à cordes.

Quintettes.

Octuor pour cordes et vents.

Chapitre 3

Robert Schumann (1810-1856)

1. Schumann et la musique pour piano au début du Romantisme

Le piano devient très populaire au XIX^{ème} siècle. C'est pourquoi son répertoire est si riche et varié. L'instrument se prête à l'expression des sentiments et à la virtuosité propres au romantisme de l'époque. Les compositeurs font donc volontiers appel au piano pour des pièces de caractère telles que le lied, la fantaisie…

Schumann composa pour le piano des pièces de genres différents dans lesquelles il déploie imagination et poésie.

Il a composé, principalement entre 1829 et 1839, les œuvres suivantes pour piano :

Variations Abegg opus 1 (1829-1830),
Papillons opus 2 (1829-1832),
Carnaval opus 9 (1833-1835),
Phantasiestücke opus 12 (1837),
Scènes d'enfants opus 15 (1838),
Kreisleriana opus 16 (1838),
Arabesque opus 18 (1839),
Novelettes opus 21 (1839),
Album pour la jeunesse opus 68 (1848),
Scènes de la forêt opus 82 (1848-1849).

Dans le sillage de Schumann, Chopin et Liszt perpétueront cette tradition pianistique.

Outre les œuvres pour piano, Schumann a composé de la musique de chambre (Sonates pour violon et piano) et de la musique vocale (Cycles de lieder).

Robert Schumann
Lithographie de G.H.G. Feckert
d'après A. Menzel
AKG Photo

2. Kreisleriana pour piano opus 16 (1838)

a/ Repères historiques

Schumann a composé plusieurs cycles pour piano : les Papillons opus 2 (1830), le Carnaval opus 9 (1835), Scènes d'enfants opus 15 (1838), les Kreisleriana, écrits en quelques jours à la fin d'avril 1838 • Pour ce dernier cycle, Schumann s'est identifié au personnage de Johannes Kreisler, tiré d'un roman d'E.T.A. Hoffmann.

b/ L'œuvre

Le cycle des Kreisleriana rassemble 8 pièces qui s'enchaînent. Les pièces 2, 4 et 6 sont lentes, les autres plus rapides. Leur forme se caractérise par de nombreuses ruptures : ainsi la deuxième pièce, la plus longue du recueil, est entrecoupée par deux intermèdes rapides.

Ce type de composition donne à l'œuvre une allure d'improvisation. Schumann fait en effet preuve dans ses Kreisleriana d'une grande richesse d'invention mélodique et rythmique. Ces pièces sont sous-titrées « Phantasien » (fantaisies), terme qui, selon la vision romantique du compositeur, se rapporte davantage au fantastique, présent dans les contes d'E.T.A. Hoffmann, qu'à la fantaisie.

Chapitre 4

Frédéric Chopin (1810-1849)

1. La musique pour piano au temps de Chopin

Si le piano connaît à cette époque la faveur des salons intimistes, il est aussi un instrument de concert et de virtuosité.

La musique de Chopin parle au cœur. L'émotion et l'expression sont la source et le but de son art. Chopin tire du piano toute la palette des sentiments humains par les moyens techniques les plus élaborés : ornements, arpèges, modulations, accords, travail thématique...

Il émane de la musique de Chopin un tempérament tant suave et discret que passionné et tumultueux.

Avec l'œuvre de Chopin est atteint l'un des sommets de la musique du XIX^{ème} siècle.

Frédéric Chopin
Portrait de E. Delacroix (1838)
Paris, Musée du Louvre
AKG Photo

2. Préludes pour piano opus 28 (1839)

a/ Repères historiques

C'est en 1831 que Chopin commence à composer les 24 Préludes commandés par l'éditeur Camille Pleyel • D'après la correspondance du compositeur avec l'écrivain George Sand, Chopin les achèvera avec beaucoup de difficulté au cours d'un séjour à Majorque • Les préludes seront publiés en 1839.

b/ L'œuvre

Composés de manière à former un ensemble alternant tension et détente, ces préludes sont de petits instantanés musicaux qui reflètent l'esprit romantique du XIX^{ème} siècle et ses idées.

Sont évoqués le charme (n^{os} 7, 11, 17, 23), la passion (n^{os} 4, 9, 15 ,20), l'héroïco-fantastique (n^{os} 12, 14, 18, 24).

Les préludes se succèdent dans l'ordre des tonalités (majeur suivi de son relatif mineur), se référant ainsi au « Clavier bien tempéré » de Bach. On retrouve à travers ces œuvres miniatures toute la technicité et la poésie de Chopin. Certains Préludes sont proches de nocturnes ou d'études; d'autres de romances, de mazurkas ou de marches funèbres.

3. Les Nocturnes pour piano

a/ Repères historiques

Composés sur une période de vingt ans.

b/ L'œuvre

Ce sont des pièces courtes de caractère improvisé et libre. L'atmosphère est intériorisée, sans effet spectaculaire.

On y trouve poésie et retenue douloureuse, arabesques, comme dans un carnet intime plein de tendresse et de rêveries.

Les sonorités sont chaudes, automnales et apaisées, également expressions du secret. Chacun de ces 21 poèmes bouleversants est le reflet du génie poétique de Chopin.

c/ Principales œuvres pour piano de Chopin

Etudes, Sonates, Ballades, Mazurkas, Valses, Polonaises, Impromptus, Fantaisie, Concertos pour piano.

Chapitre 5

Richard Strauss (1864-1949)

1. Strauss et le poème symphonique

Le poème symphonique est une œuvre qui ne comporte, en général, qu'un seul mouvement.

Très populaire dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, cette forme est déterminée par un thème généralement descriptif ou poétique. Elle relève de la « musique à programme ».

Après Franz Liszt, Strauss exploite le poème symphonique en le portant à son apogée, suscitant l'intérêt de nombreux compositeurs de la fin du XIX^{ème} siècle tels que Saint-Saëns, Franck, Dukas, Debussy, Rimsky-Korsakov, Tchaïkovsky, Scriabine, Smetana ou Sibélius.

Cette forme, liée à la période romantique, intéressera peu les compositeurs du XX^{ème} siècle.

Richard Strauss
Portrait de A. Meyer (1903)
AKG Photo

2. Don Juan — Poème symphonique opus 20 (1889)

a/ Repères historiques

Composé en 1887-1888 • Inspiré d'un poème dramatique de Nikolaus Lenau (1802-1850) portant le même titre • Exécuté pour la première fois à Weimar le 11 novembre 1889 et dirigé par le compositeur.

b/ L'œuvre

Ce poème symphonique philosophique s'apparente à un opéra en miniature. Strauss alterne les thèmes qui évoquent le héros (Don Juan) et les thèmes faisant allusion aux personnages féminins, l'œuvre possédant la structure d'un rondeau.

Elle est constituée de moments portés au paroxysme de l'expression. Elle impressionne par sa dynamique et les contrastes de son orchestration.

Le poème symphonique commence avec l'entrée de Don Juan illustrée par le jeu très virtuose des cordes. Une phrase énoncée par la flûte exprime que Don Juan est entraîné par le violon solo dans une longue scène d'amour. Satisfait, Don Juan repart, accompagné des violoncelles. Une nouvelle conquête s'annonce par l'arrivée du hautbois. Cette partie se conclut par une coda aux cordes et flûtes graves.

Don Juan est ensuite annoncé par un thème de cors, puis entraîné dans un carnaval tournoyant mené par les vents et la trompette. Avant de partir pour une dernière aventure, il invite à dîner la statue du gentilhomme qu'il a assassiné. La statue se transforme en être vivant et un duel éclate. La musique devient tumultueuse. Don Juan est vaincu par son adversaire. Là, un écho de trompette se fait entendre et les trémolos des cordes accompagnent l'agonie du héros.

c/ Principaux poèmes symphoniques de Strauss

Mort et transfiguration	1889
Till l'espiègle	1895
Ainsi parlait Zarathoustra	1896
Don Quichotte	1897
Une vie de héros	1898

Chapitre 6

Richard Wagner (1813-1883)

1. L'opéra romantique ou le drame musical chez Wagner

a/ Wagner et l'opéra

Wagner révolutionne entièrement l'opéra. Le théâtre lyrique n'est plus un simple divertissement; Wagner abandonne les sujets historiques et choisit des drames empruntés aux légendes et aux mythes qui lui permettent d'évoquer les thèmes philosophiques chers au XIX^{ème} siècle.

Wagner bouleverse également l'ordonnancement de l'opéra, structuré jusqu'alors en numéros, et envisage l'œuvre de façon continue. Caractéristique de l'opéra wagnérien, l'orchestre commente l'action tout au long de l'œuvre, déroulant un flux musical ininterrompu.

Le compositeur exploite toutes les ressources de l'orchestre au complet. Ses œuvres lyriques prennent des proportions monumentales (plusieurs heures de musique) jamais atteintes jusqu'alors.

Richard Wagner
Portrait de F. Hanfstaengl (1871)
AKG Photo

b/ Opéra et drame

En 1851, Wagner publie *Opéra et drame*, ouvrage dans lequel il développe sa nouvelle théorie du drame lyrique, fondée sur deux points essentiels :

1) la technique du leitmotiv,
2) la conception d'une œuvre d'art totale.

Le *leitmotiv* est un thème symbolisant un personnage et ses sentiments. Ce thème est répété régulièrement tout au long de l'œuvre, contribuant ainsi à l'unité du drame lyrique.

L'œuvre d'art totale ou universelle : l'opéra wagnérien est un lieu où se rencontrent tous les arts qui participent à la compréhension des sujets universels et philosophiques évoqués.

Outre la musique, Wagner fait intervenir la poésie pour les textes (le compositeur rédige lui-même les livrets de ses opéras), l'architecture et la peinture pour ses décors, la danse dans ses mises en scène…

Le génie novateur de Wagner influencera les compositeurs de son temps ainsi que ceux de la génération suivante.

2. Tristan et Isolde (1857-1859) - 1865

a/ Repères historiques

Première représentation au théâtre Royal le 10 juin 1865 • Wagner a composé Tristan et Isolde durant une période de crise morale et de grandes difficultés matérielles. En effet, son amitié avec Bakounine et ses activités révolutionnaires l'ont obligé à se réfugier à Zurich avec l'aide du compositeur Franz Liszt. Là-bas son art se heurte à l'incompréhension générale. Il y rencontre néanmoins Mathilde, l'épouse d'un industriel et mécène suisse dont Wagner est l'hôte.

Elle devient la confidente de son enthousiasme pour la philosophie de Schopenhauer et encourage la composition de son nouvel opéra, Tristan et Isolde. Wagner en a rédigé le texte poétique à Zurich en 1857 et composé la musique entre 1857 et 1859 en Suisse et à Vienne.

b/ L'œuvre

Il s'agit d'un drame en trois actes.

1) *L'action*

Elle se déroule en Cornouailles. Tristan et Isolde s'aiment. Or, Tristan doit conduire Isolde auprès de son futur mari, le roi Marc. Les deux amants ont choisi de mourir plutôt que d'être séparés. Mais, au lieu du poison demandé par Isolde, Brangaene, la suivante de celle-ci, leur fait boire un philtre d'amour qui exacerbe leur passion.

A la cour du roi Marc, les amoureux continuent de se rencontrer à la faveur de la nuit. Le Roi et sa suite les surprennent cependant un matin fatal où le Chevalier Mélot blesse Tristan. Le dernier acte s'ouvre sur le château de Tristan où celui-ci attend désespérément, en compagnie de son ami Kurwenal, qu'Isolde vienne le guérir. Lorsque celle-ci arrive enfin, Tristan meurt dans ses bras. Le Chevalier Mélot, qui avait suivi Isolde, est tué par Kurwenal. Isolde contemple son amant mort puis s'effondre sur son corps et expire.

2) *Le drame*

Tristan et Isolde est un drame passionnel qui ne peut trouver son issue que dans la mort. Il s'agit d'une des œuvres les plus voluptueuses et sensuelles de Wagner, une invitation au plaisir et à l'amour. Mais la passion de Tristan et Isolde dépasse le simple drame sentimental pour atteindre une dimension métaphysique symbolisée par les thèmes de la Nuit et de la Mort.

3) *Le style musical*

Tristan et Isolde est le seul opéra de Wagner dans lequel la musique exerce une telle suprématie sur le texte. La texture orchestrale est monumentale. Le chromatisme, très présent, exprime de nombreux états de tension. Altérations, dissonances, accords sans résolution sont autant de procédés pour créer l'expression dramatique.

Tristan et Isolde s'émancipe de l'harmonie tonale et ouvre de nouvelles perspectives vers la musique du XX^{ème} siècle.

Composition de l'orchestre

Piccolo, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba basse, timbales, cymbales, triangle, harpe et cordes.

Voix et personnages

Tristan :	ténor
le roi Marc :	basse
Isolde :	soprano
Kurwenal :	baryton
Mélot :	ténor
Brangaene :	soprano
un berger :	ténor
un pilote :	baryton
un jeune marin :	ténor

matelots, chevalier, écuyers.

c/ Autres opéras de Wagner

Les Fées
La Défense d'aimer
Rienzi
Le Vaisseau fantôme
Tannhäuser
Lohengrin
L'anneau du Nibelung
L'Or du Rhin
La Walkyrie
Siegfried
Le Crépuscule des dieux
Les Maîtres chanteurs
Parsifal

Chapitre 7

Claude Debussy (1862-1918)

1. Debussy et le courant impressionniste à la fin du XIX^{ème} et au début du XX^{ème} siècles

Le terme « impressionnisme » est issu de la peinture. Inspiré d'un tableau de Claude Monet intitulé « Impression », il désigne un courant artistique attaché à la subjectivité, à la couleur, sensible à la nature et à la magie de l'instant. Ce terme s'est étendu au langage musical et a été rattaché essentiellement aux œuvres de Claude Debussy dont la technique est proche de celle des peintres de cette période : touches de couleurs successives, halo lumineux, flou harmonique. L'élément liquide a beaucoup inspiré les impressionnistes comme Debussy et Ravel. On retrouve à travers les titres de leurs œuvres des termes évocateurs d'une atmosphère de l'instant et proche de la nature (*Brouillards*, *la Mer*, *Reflets dans l'eau...*)

Claude Debussy
Photo X (vers 1900)
AKG Photo

2. La Mer (1905)

a/ Repères historiques

Commencée en 1903, la composition de *la Mer* est terminée en 1905 • C'est à Jersey que Debussy, s'isolant du monde, termine *la Mer* • En 1905, Debussy, après une vie sentimentale tumultueuse, se marie avec Anna Moyse. Deux semaines après la création de *la Mer*, ils s'installent dans un hôtel particulier, square du Bois de Boulogne, où naîtra leur fille Claude-Emma.

b/ L'œuvre

Poème symphonique en trois parties ou « 3 esquisses » symphoniques :

1) *De l'aube à midi sur la mer* 2) *Jeux de vagues* 3) *Dialogue du vent et de la mer*

Les titres illustrent la musique en se référant à la vision. La musique n'a pas un caractère réellement descriptif. L'œuvre épouse la forme d'une fantaisie orchestrale. C'est en réalité une sorte de symphonie déguisée sous un tryptique avec un titre pictural.

1) *De l'aube à midi sur la mer*. Ce premier morceau ne s'articule pas autour de thèmes travaillés selon la règle classique. C'est un moment, un instant en devenir, une fuite du temps. L'éclairage musical est caractérisé par des effets de timbres, de rythmes, d'intensités sonores, d'enchaînements harmoniques tendus.

2) *Jeux de vagues*. Cette pièce s'éloigne de toute structure formelle. Le timbre y est primordial. On peut remarquer l'ondulation des couleurs orchestrales toujours en mouvance. C'est sans doute la pièce la plus originale par son architecture : elle évoque un bloc liquide, tumultueux dans ses profondeurs, ondulant au rythme des vagues. Des irisations irradient sa surface par des petits motifs fondus dans une matière sonore éblouissante de soleil et de vent.

3) *Dialogue du vent et de la mer*

Cette troisième partie présente un contraste entre statisme et dynamisme. Elle est certes dominée par un thème, mais celui-ci ne donne pas lieu à un développement classique. Il est un point de repère autour duquel s'organise un jeu de contrastes permanent. *La Mer* est sans doute l'œuvre avec laquelle Debussy porte la notion d'instant à son paroxysme.

c/ Principales œuvres impressionnistes de Debussy

Jardins sous la pluie • Reflets dans l'eau • Nuages • Printemps • Préludes pour piano • 3 nocturnes pour orchestre • Images pour orchestre.

Chapitre 8

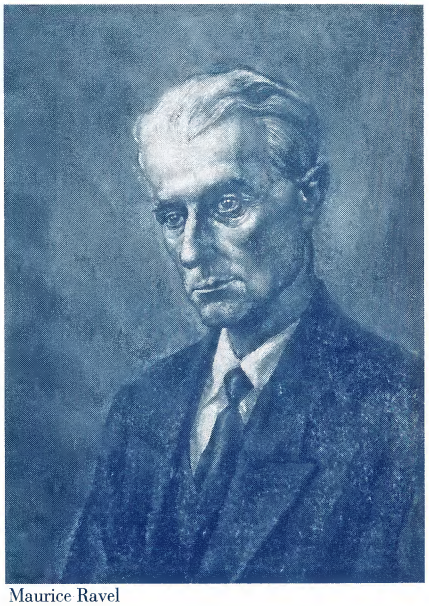
Maurice Ravel (1875-1937)

1. Ravel et la musique d'orchestre

La plupart des œuvres de Ravel ont été composées pour le piano, puis transcrites pour orchestre. Ravel fait « chanter » les instruments de l'orchestre et accorde une place primordiale au timbre instrumental. Il utilise un effectif relativement modeste, contrairement aux compositeurs post-romantiques.

L'orchestration chez Ravel révèle une idée musicale sans excès ni surcharge. Il diversifie les couleurs en valorisant chacune d'entre elles. La présence des percussions agencées avec précision par groupes, les associations subtiles des bois, les effets spéciaux tels les trémolos, les glissandos, les cordes divisées font la modernité de son orchestration.

Il est le maître incontesté de cette discipline et a orchestré certaines œuvres d'autres compositeurs, comme *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky.



Maurice Ravel
Portrait de A. Speranski
(Berlin, Slg. Archiv L. Kunst und Geschichte)
AKG Photo

2. Le Boléro

a/ Repères historiques

- L'idée de ce ballet fut inspirée à Ravel par la danseuse Ida Rubinstein.
- Il fut présenté à l'Opéra de Paris le 22 novembre 1928.
- De rythme lancinant, cette œuvre rend hommage aux danses espagnoles.
- Repris par de nombreux chorégraphes, l'une des plus célèbres mises en scène du Boléro reste celle de Maurice Béjart.

b/ L'œuvre

Ce ballet raconte comment, dans un café, une jeune femme attire le regard des clients en dansant un boléro. Toute l'assemblée se laisse envoûter par le rythme lancinant de cette danse qui se termine dans un climat d'extase.

Le Boléro est construit autour de deux thèmes (chacun en deux parties de huit mesures, l'un est en Ut majeur, l'autre en Ut mineur), inlassablement répétés dans un long crescendo.

Ces thèmes ne subissent aucune transformation mais à chacune des expositions, l'orchestration s'enrichit. Seule une modulation en Mi majeur sera abordée à la fin. Le rythme à trois temps dans un ostinato perpétuel est immuable.

Un accompagnement en pizzicato des altos et des violoncelles marque les temps forts de la mesure. Le rythme soutenu par les tambours évoque le boléro tel qu'il était dansé au XVIII^{ème} siècle.

Successivement, la mélodie est énoncée par la flûte solo, puis la clarinette, suivie de la flûte et du tambour.

L'augmentation de l'intensité est croissante dans une nuance *mezzo*.

Les instruments font leur entrée tour à tour : basson, petite clarinette en Mi bémol, trompette, saxophone ténor, saxophone sopranino et soprano.

Ravel fait preuve d'une grande imagination en introduisant le célesta, le cor et deux piccolos.

Le volume augmente progressivement, l'orchestration prend de l'amplitude et fait monter la tension par stratifications successives. Tous les instruments se joignent pour atteindre une puissance maximale. Puis, brusquement, après avoir été fidèle à la même tonalité (Do majeur) pendant 300 mesures, à la 19ème entrée du thème, l'orchestre entier passe en Mi majeur.

C'est le coup de théâtre, le moment le plus émouvant, puis tout retombe en Do majeur, dans un cri violent dont on ne sait s'il évoque le désespoir ou le plaisir.

Le génie de Ravel réside dans l'exploitation orchestrale d'une instrumentation constamment renouvelée d'un thème de 16 mesures sur un rythme imperturbable de boléro.

Le Boléro apparaît dans sa diversité comme une véritable leçon d'orchestration.

c/ Principales œuvres orchestrales de Ravel

Alborada del gracioso

Pavane pour une infante défunte

Rhapsodie espagnole

La valse

Une barque sur l'océan

Shéhérazade

Ma mère l'Oye

Valses nobles et sentimentales

Daphnis et Chloé

Le tombeau de Couperin.

Chapitre 9

Francis Poulenc (1899-1963)

1. Poulenc et la mélodie

Francis Poulenc peut être considéré comme l'un des plus grand maîtres de la mélodie française au XX^{ème} siècle. Issue de la romance, la mélodie française, par opposition au lied allemand qui tire ses sources de l'art populaire, est un art savant et intimiste. Elle est écrite, le plus souvent, pour voix et accompagnement de piano. Elle s'adresse à un auditoire de connaisseurs.

Poulenc a choisi de mettre en musique les plus beaux textes des poètes de son époque tels Guillaume Apollinaire, Max Jacob ou Paul Eluard. Il disait : « La transposition musicale d'un poème doit être un acte d'amour, jamais un mariage de raison. »

Ce musicien sensible, raffiné et cultivé, avait un sens inné de la poésie qui lui a permis de donner dans l'art de la mélodie le meilleur de lui-même. Il est l'auteur d'une cinquantaine de mélodies, écrites entre 1919 et 1956.

Durant sa première période de composition, Poulenc s'intéresse à la poésie d'Apollinaire (*Le Bestiaire*) et de Jean Cocteau (*Cocardes*). Puis il se tourne vers Paul Eluard (*Cinq poèmes*, *Tel jour telle nuit*, *Miroirs brûlants*). C'est pendant cette période de maturité qu'il met en musique les poèmes de Charles d'Orléans et de Ronsard en amorçant un retour vers le Moyen Age et la Renaissance.

Poulenc, intégré au « Groupe des Six » (Louis Durey, Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud) et son ami Henri Sauguet perpétueront la mélodie française en écrivant une œuvre vocale importante.

La mélodie française pour voix et piano a été pour Poulenc le moyen d'expression vers lequel il s'est senti le plus attiré. Aussi, écrivait-il dans *Journal de mes mélodies* : « Ci-gît Francis Poulenc, le musicien d'Apollinaire et d'Eluard, il me semble que ce serait mon plus beau titre de gloire ».

Francis Poulenc
Photo X
AKG Photo

2. Cinq poèmes pour voix et piano

a/ Repères historiques

Mis en musique en 1935 • Donnés en première audition le 3 avril 1935.

b/ L'œuvre

A propos de cette œuvre composée sur des poèmes de Paul Eluard, Poulenc écrit dans *Journal de mes mélodies* : « C'est une œuvre de tâtonnement… J'avais cherché des années la clé musicale de la poésie d'Eluard. Ici, elle grince pour la première fois dans la serrure ».

Les cinq poèmes se composent de :

Peut-il se reposer? Composé à Hyères en mars 1935 pour Marie-Laure de Noailles, peintre et poètesse, amie de Poulenc.

Il la prend dans ses bras. Ecrit en mars 1935 pour Valentine Hugo.

Plume d'eau claire. Terminé en mars 1935 et dédié à Suzanne Nivard. Très courte mélodie.

La Rôdeuse au front de verre. Dédié à Pierre Bernac en mars 1935, Poulenc le décrit ainsi : « J'avais à mettre en musique "Ses yeux s'ajourent, rient très fort", l'instinct seul m'a fait trouver cet accent sur le temps fort après un silence qui rend toute équivoque impossible ».

Amoureuses. Ecrit à Cannes en 1935 pour Nora Georges Auric, c'est une œuvre rapide et haletante. Poulenc conclut : « Je suis certain que mon bagage de mélodiste complètera pour ceux qui aiment Apollinaire, Eluard, la poésie de notre temps ».

c/ Principaux cycles de mélodies de Poulenc

Le Bestiaire sur des textes d'Apollinaire, 1919. *Poèmes* de Ronsard, 1925. *Tel jour, telle nuit* sur des vers d'Eluard, 1937.

Chapitre 10

Olivier Messiaen (1908-1992)

1. Une musique colorée à travers un timbre renouvelé

Peu influencé par ses contemporains, Messiaen, compositeur et organiste, invente un style tout à fait personnel. Son inspiration est dominée par une foi puissante. Il s'exprime à travers une musique pleine de couleurs qui la rendent chatoyante.

En 1936, il forme avec Daniel Lesur et Yves Baudrier le « Groupe Jeune France » dont le but est de régénérer l'esthétique musicale française. La guerre va séparer ce groupe après qu'il eut rempli sa mission.

Ses recherches musicales sont centrées sur les rythmes, les modes orientaux, les chants d'oiseaux (Messiaen était ornithologue)

Olivier Messiaen
Photo (1986)
AKG Photo/Horst Maack

2. Oiseaux exotiques pour piano et petit orchestre (1956)

a/ Repères historiques

La partition fut commandée par Pierre Boulez pour les concerts du Domaine Musical • Ecrite entre octobre 1955 et janvier 1956, elle fut créée le 10 mars 1956 et jouée au piano par Yvonne Loriod, la compagne de Messiaen.

b/ L'œuvre

Instrumentation : piano solo, 2 flûtes, hautbois, 4 clarinettes, basson, 2 cors, trompette, glockenspiel, xylophone et 5 percussionnistes. Il faut remarquer dans cette formation instrumentale l'absence des cordes.

La structure sonore consiste à mettre en opposition un instrument soliste et un petit orchestre. Cinq cadenzas pour piano alternent avec huit épisodes pour orchestre, dont deux sont appelés « grand tutti central » et « grand tutti final », qui utilisent l'effectif instrumental complet. Les six autres parties servent d'intermède, d'introduction, de codas ou de passages descriptifs comme *Orage*, *Tonnerre sur la forêt amazonienne* ou *l'Orage*.

L'œuvre se fonde sur les chants de 48 oiseaux de différents continents. Ces oiseaux sont originaires de l'Amérique du sud, de l'Inde, de l'Amérique du nord, de la Chine, de la Malaisie et des Iles Canaries. Ils portent des noms exotiques comme « le carnaval rouge de Virginie », « le liothrix de Chine », « le shama de l'Inde », « le garulaxe à huppe blanche de l'Hymalaya »…

Dans les deux grand tutti de l'œuvre, les percussions exécutent des rythmes indiens et grecs. Messiaen indique lui-même que « cette obstination rigoureuse des rythmes dans le changement ou la similitude s'oppose continuellement à l'extrême liberté de la mélodie des chants d'oiseaux qui s'y superposent ».

La partition, comme le conçoit Messiaen, utilise les timbres rares de certains oiseaux rendus par divers instruments. Elle exprime une musique colorée à l'image du plumage des oiseaux : du rouge à l'orangé, du bleu au pourpre, en passant par le vert et l'or, Messiaen compose un véritable arc-en-ciel.

c/ Principales œuvres orchestrales de Messiaen

Les offrandes oubliées • Hymne pour grand orchestre • L'ascension : quatre méditations symphoniques pour orchestre • Turangalîlâ : symphonie pour piano, ondes Martenot et grand orchestre • Réveil des oiseaux pour piano solo et grand orchestre • Chronochromie pour grand orchestre • Sept haïkaï, esquisses japonaises pour piano solo et petit orchestre • Couleurs de la cité céleste pour piano et ensemble instrumental • Et exspecto resurrectionem mortuorum pour orchestre de bois, cuivres et percussions métalliques • Des canyons aux étoiles pour piano solo, cor, xylorimba, glockenspiel et orchestre.

Chapitre 11

Le vingtième siècle vers des voies nouvelles

1. L'Ecole de Vienne et le dodécaphonisme

L'Ecole de Vienne a été fondée par Arnold Schoenberg (1874-1951) qui cherche de nouveaux moyens d'expression. A ses côtés, Anton Webern (1883-1945) et Alban Berg (1885-1935) poursuivent des expériences qui conduisent à abandonner le système tonal au profit de l'atonalité : tous liens avec l'harmonie traditionnelle sont abolis. De cet abandon va naître le *dodécaphonisme*, système qui attribue une importance égale aux douze sons de l'échelle chromatique. Ces douze sons sont utilisés dans un ordre déterminé par le compositeur.

Dans les années 1920-1930, le dodécaphonisme donnera naissance à des recherches plus poussées sur la *série* et aboutira à une plus grande complexité avec la *musique sérielle* dont les principaux représentants sont Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousseur et Luigi Nono. (Le terme *sériel* s'applique à toute musique dont le principe de construction se fonde sur une succession préétablie et invariable de sons, appelée *série*. Aucune note de la série ne doit apparaître une nouvelle fois avant que l'on ait entendu les onze autres.) Dans les années 1950, à l'instigation de ces compositeurs, la musique sérielle a été étendue à tous les paramètres sonores tels le timbre, la dynamique, l'attaque, l'intensité, la durée.

D'autres musiciens ont poussé cette fièvre révolutionnaire en proposant de travailler non plus uniquement sur la série, mais sur la totalité des sons et des bruits. Ainsi voit-on se développer les *micro-intervalles* avec Julian Carillo (1875-1965) et Edgar Varèse (1883-1965).

Tout au long de la seconde moitié du XX^{ème} siècle, une évolution technologique considérable permet à la musique d'accéder aux appareils électroacoustiques (magnétophones, amplificateurs, générateurs acoustiques, filtres sonores). La série est donc dépassée pour faire place à un matériel de composition nouveau et sophistiqué. Face à ces moyens nouveaux et, pour certains, sophistiqués, les compositeurs peuvent développer des langages multiples en totale rupture avec ceux hérités du passé, même récent. La série n'est plus systématique, et si certains compositeurs, dits post-sériels, y font référence encore, c'est avec une moindre rigueur.

2. La musique concrète

C'est le nom que donne Pierre Schaeffer en 1948-1949 à une musique diffusée par hauts-parleurs, composée de bruits, sons instrumentaux, de sons enregistrés sur bande magnétique, transformés ou produits par collages. Ces nouveaux procédés ouvrent une voie nouvelle pour la scène, le film ou la radio.

Pierre Schaeffer et Pierre Henry fondent le « Groupe de Musique Concrète » auxquels s'associent Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Yannis Xénakis. En 1958, Pierre Schaeffer poursuit ses recherches dans le domaine de la musique électronique au sein du « Groupe de recherches musicales de l'ORTF ». Stockhausen, Berio, Ligeti, Penderecki seront avec Boulez les protagonistes de cette révolution musicale. De nos jours, musique concrète et musique électronique sont désignées sous l'appellation unique de *musique électroacoustique*.

2. La musique aléatoire

Musique expérimentale mêlant quelquefois le geste, la danse, la peinture ou les autres expressions artistiques, et dont le résultat n'est pas prévisible.

Le principal représentant de la musique aléatoire est John Cage. Les caractéristiques de ses œuvres portent sur une nouvelle esthétique fondée sur les bruits, remplaçant les hauteurs, l'absence de forme privilégiant la spontanéité, l'imagination, le hasard, l'indétermination et l'absence d'expression personnelle mêlés à la probabilité mathématique.

Par *musique aléatoire* on entend aussi une *musique ouverte*, offrant à l'interprète des exécutions variées en lui donnant une liberté plus ou moins grande.

John Cage invente le « piano préparé » : des morceaux de papier, de bois ou de métal sont insérés entre les cordes du piano pour en transformer le son.

Pierre Boulez fonde en 1975 l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique (IRCAM) : à la voix, aux principes sériels et à l'utilisation de l'ordinateur pour amplifier, transformer et créer de nouveaux sons.

La musique composée durant ce dernier quart de siècle est généralement dite *musique contemporaine*. Ce terme ne s'applique toutefois pas aux compositeurs obéissant aux lois traditionnelles de la tonalité, fussent-elles écrites de nos jours. De même, il peut être étendu à des œuvres atonales antérieures à ce dernier quart de siècle. Il est plus juste de parler d'esthétique contemporaine.

Citons parmi les œuvres d'esthétique contemporaine :

Schoenberg	Quintette pour instruments à vent *opus 26* (1923-1924)
	Variations pour orchestre *opus 31* (1926-1928)
Boulez	2ème sonate pour piano (1948)
	Livre pour quatuor (1949)
	Structures pour deux pianos (1951)
	Le marteau sans maître (1955)
	3ème sonate pour piano (1957)
Stockhausen	Gruppen (1956)
	Zeitmasse (1956)
	Klavierstücke XI (1956)
Berio	Noves (1954)
Cage	Sonates et interludes
	Music of Changes (1951)
	Concerto pour piano préparé (1951)
Ligeti	Atmosphères (1961)
	Requiem (1965)

Chapitre 12

Index des compositeurs

ALBENIZ Isaac	1860-1909	Espagne
BACH Carl Philipp Emanuel	1714-1788	Allemagne
BACH Johann Sebastian	1685-1750	Allemagne
BARTÓK Béla	1881-1945	Hongrie
BEETHOVEN Ludwig van	1770-1827	Allemagne
BERG Alban	1885-1935	Autriche
BERLIOZ Hector	1803-1869	France
BIZET Georges	1838-1875	France
BOCCHERINI Luigi	1743-1805	Italie
BOULEZ Pierre	1925-	France
BRAHMS Johannes	1833-1897	Allemagne
BRUCKNER Joseph Anton	1824-1896	Autriche
CHARPENTIER Marc-Antoine	1634-1704	France
CHOPIN Frédéric	1810-1849	Pologne
CORELLI Arcangelo	1653-1713	Italie
COUPERIN François	1668-1733	France
DEBUSSY Claude	1862-1918	France
DVORAK Antonin	1841-1904	Tchécoslovaquie
FAURE Gabriel	1845-1924	France
FRANCK César	1822-1890	France (orig. belge)
HAENDEL Georg Friedrich	1685-1759	Allemagne
HAYDN Franz Joseph	1732-1809	Autriche
LISZT Franz	1811-1886	Hongrie
LULLY Jean-Baptiste	1632-1687	France (orig. italienne)
MACHAUT Guillaume de	1300-1377	France
MAHLER Gustav	1860-1911	Autriche
MENDELSSOHN BARTHOLDY Félix	1809-1847	Allemagne
MILHAUD Darius	1892-1974	France
MONTEVERDI Claudio	1567-1643	Italie
MOUSSORGSKI Modest Petrovitch	1839-1881	Russie
MOZART Wolfgang Amadeus	1756-1791	Allemagne
OFFENBACH Jacques	1819-1880	France (orig. allemande)
PACHELBEL Johann	1653-1706	Allemagne
PAGANINI Niccolo	1782-1840	Italie
PERGOLESE Giovanni	1710-1736	Italie
POULENC Francis	1899-1963	France
PROKOFIEV Serge	1891-1953	Russie
PURCELL Henry	1659?-1695	Angleterre
RACHMANINOV Serge	1873-1943	Russie (nat. américaine)
RAMEAU Jean-Philippe	1683-1764	France
RAVEL Maurice	1875-1937	France
RIMSKI-KORSAKOV Nikolaï	1844-1908	Russie
SATIE Eric	1866-1925	France
SCARLATTI Alessandro	1660-1725	Italie
SCARLATTI Domenico	1685-1757	Italie
SCHOENBERG Arnold	1874-1951	Autriche
SCHUBERT Franz	1797-1828	Autriche
SCHUMANN Robert	1810-1856	Allemagne
STRAUSS Johann	1825-1899	Autriche
STRAUSS Richard	1864-1949	Allemagne
STRAVINSKY Igor	1882-1971	Russie
TELEMANN Georg Philipp	1681-1767	Allemagne
VERDI Giuseppe	1813-1901	Italie
VILLA-LOBOS Heitor	1887-1959	Brésil
VIVALDI Antonio	1678-1741	Italie
WAGNER Richard	1813-1883	Allemagne
WEBER Carl Maria von	1786-1826	Allemagne

troisième partie

Chants

Arrangements et transposition pour voix et piano
de Dominique Frelézaux

pages

La Romance de Paris 50
Quand on n'a que l'amour 53
Let It Be 56
Seras-tu là ? 58
Reality (du film *La Boum*) 61

La Romance de Paris

Charles Trénet

1. Ils s'ai - maient de - puis deux jours à pei - ne Y a par - fois du bon -
2. La ban - lieue é - tait leur vrai do - mai - ne Ils par - taient à la
3. C'est i - ci que s'ar - rêt' mon his - toi - re Au - rez - vous de la
heur dans la pei - ne Mais de - puis qu'ils é - taient a - mou - reux
fin d'la se - mai - ne Dans les bois pour cueil - lir le mu - guet
peine à me croi - re Si j'vous dis qu'ils s'ai - mèr'nt cha - que jour
Leur des - tin n'é - tait plus mal - heu - reux Ils vi - vaient a - vec
Ou sur un ba - teau pour na - vi - guer Ils bu - vaient aus - si
Qu'ils vieil - lir'nt a - vec leur tendre a - mour Qu'ils fon - dèr'nt une fa -
un rêve é - tran - ge Et ce rêve é - tait bleu comm' les an - ges
dans les guin - guet - tes Le vin blanc qui fait tour - ner la tê - te,
mille ad - mi - ra - ble Et qu'ils eurent des en - fants a - do - ra - bles

© Copyright by Editions Salabert
Reproduit avec l'autorisation de l'Editeur.

Leur a - mour é - tait un vrai prin - temps, oui!
Et quand ils se don - naient un bai - ser, oui!
Qu'ils mou - rurent gen - ti - ment in - con - nus, oui!
Aus - si pur que leurs
Tous les couples en dan -
En par - tant comme ils
ten - dres vingt ans
sant se di - saient
é - taient ve - nus
C'est la ro - man - ce de Pa - ris
Au coin des rues el - le fleu - rit,
Ça met au cœur des
a - mou - reux
Un peu de rêve et de ciel bleu

Ce doux re - frain de nos fau - bourgs Par - le si gen - ti - ment d'a -
mour Que tout le monde en est é - pris c'est la ro -
man - ce de Pa - ris Que tout le monde en est é -
pris c'est la ro - man - ce de Pa - ris (La ban —)

Quand on n'a que l'amour

Jacques Brel

1. Quand on n'a que l'a - mour A s'of - frir en par -
mour Pour ha - bil - ler ma -
ta - ge Au jour du grand voy - a - ge Qu'est no - tre grand a -
tin Pau - vres et ma - lan - drins De man - teaux de ve -
mour Quand on n'a que l'a - mour Mon a - mour toi et
lours Quand on n'a que l'a - mour à s'of - frir en pri -
moi Pour qu'é - cla - tent de joie Chaque heure et cha - que
ère Pour les maux de la terre En sim - ple trou - ba -

© Copyright by MCA/Caravell Music France (catalogue Caravelle)
Reproduit avec l'autorisation de l'Editeur.

jour Quand on n'a que l'a - mour Pour vi - vre nos pro -
dour Quand on n'a que l'a - mour A of - frir à ceux -
mes - ses Sans nulle au - tre ri - ches - se Que d'y croi - re tou -
là Dont l'u - ni - que com - bat Est de cher - cher le
jours Quand on n'a que l'a - mour Pour meu - bler de mer -
jour Quand on n'a que l'a - mour Pour tra - cer un che -
veilles Et cou - vrir de so - leil La lai - deur des fau -
min Et for - cer le des - tin A cha - que car - re -

bourgs Quand on n'a que l'a - mour Pour u - ni - que rai -
four Quand on n'a que l'a - mour Pour par - ler aux ca -
son Pour u - ni - que chan - son Et u - ni - que se -
nons Et rien qu'u - ne chan - son Pour con-vaincre un tam -
1.
2.
cours 2. Quandon n'a que l'a - bour— A - lors sans a - voir rien Que la for - ce d'ai -
mer Nous au - rons dans nos mains A - mis— le monde en - tier.

Let It Be

John Lennon et Paul McCartney

1. When I find my - self in times of trou - ble Mo - ther Ma - ry comes to me,
Speak - ing words of wis - dom let it be And in my hour of dark - ness she is
stand - ing right in front of me Speak - ing words of wis - dom let it be Let it be
let it be let it be let it be Whis - per words of wis - dom let it be

© Copyright 1970 by Northern Songs
Reproduit avec l'autorisation de l'Editeur.

2.

And when the broken-hearted people living in the world agree
There will be an answer, let it be
For though they may be parted there is still a chance that they will see
There will be an answer, let it be
Let it be, let it be, let it be, let it be
There will be an answer, let it be

3.

Instrumental

4.

And when the night is cloudy there is still a light that shines on me
Shine until tomorrow, let it be
I wake up to the sound of music Mother Mary comes to me
Speaking words of wisdom, let it be
Let it be, let it be, let it be, let it be
There will be an answer, let it be
Let it be, let it be, let it be, let it be
Whisper words of wisdom, let it be

Seras-tu là ?

Michel Berger

1. Et quand nos regrets
2. Quand nos se - crets
Vien - dront dan - ser
N'au - ront plus cours
Au - tour de nous
Et quand les jours
Nous ren - dre fous
Au - ront pas - sé
Se - ras - tu là ?
Se - ras - tu là ?
Pour nos sou - ve - nirs
Pour pour nos sou - pirs

© Copyright 1975 by Editions Musicales Colline
© Copyright 1989 by Polygram Editions
Reproduit avec l'autorisation de l'Editeur.

Et nos a-mours I-nou - bli-a -
Sur le pas-sé Que l'on vou-lait
3ème fois
al coda
bles In-con-so-la - bles Se-ras - tu là ?
Que l'on rê-vait Se-ras - tu là ?
Pour-ras - tu sui - vre Là où je vais
(Instrumental)
Sau-ras - tu vi-vre Le plus mau-vais

3
La so - li-tu-de Le temps qui pas-se Et l'ha - bi-tu-de Re-gar - de-les
Nos en - ne-mis Dis-moi que oui
Dis - moi que oui
CODA
Se - ras - - - tu là ?

Reality (musique du film *La Boum*)

Jeff Jordan/Vladimir Cosma

1. Met you by sur - prise Did - n't re - a - lize
2. If you do ex - ist Hon - ey don't re - sist
That my life would change for ev - er Saw you stand - ing there
Show me a new way of lov - ing Tell me that it's true
Did - n't know I'd care There was some - thing spe - cial in the air
Show me what to do I feel some - thing spe - cial a - bout you

© Copyright by Editions Lam Larghetto Music, Genève
Reproduit avec l'autorisation de l'Editeur.

Dreams are my re - a - li - ty The on - ly kind of real fan - ta -
Dreams are my re - a - li - ty A dif - ferent kind of re - a - li -
Dreams are my re - a - li - ty The on - ly kind of re - a - li -
Dreams are my re - a - li - ty A wond' rous world where I like to
sy Il - lu - sions are a com - mon thing I try to live in dreams It
ty I dream of lov - ing in the night And lov - ing seems all right all
ty May be my fool - ish - ness is past and may be now at last I'll
be I dream of hold - ing you all night and hold - ing you seems right Per
al Coda
1.
2.
seems as if it's meant to be
see how the real thing can be
Though it's on - ly fan - ta -
haps that's my re - a - li -
𝄋
sy
ty
ty

Imprimerie P. OUDIN - Poitiers
Novembre 2000 **F**

C1

Met you by surprise
Didn't realize
That my life would change for ever
Saw you standing there
Didn't know I'd care
There was something special in the air

R1

Dreams are my reality
The only kind of real fantasy
Illusions are a common thing
I try to live in dreams
It seems as if it's meant to be

R2

Dreams are my reality
A different kind of reality
I dreams of loving in the night
And loving seems all right
Although it's only fantasy

C2

If you do exist
Honey don't resist
Show me a new way of loving
Tell me that it's true
Show me what to do
I feel something special about you

R3

Dreams are my reality
The only kind of reality
May be my foolishness is past
And may be now at last
I'll see how the real thing can be

R4

Dreams are my reality
A wond'rous world where I like to be
I dream of holding you all night
And holding you seems right
Perhaps that's my reality

C3

Met you by surprise
Didn't realize
That my life would change for ever
Tell me that it's true
Feelings that are new
I feel something special about you

R5

Dreams are my reality
A wond'rous world where I like to be
Illusions are a common thing
I try to live in dreams
Although it's only fantasy

R6

Dreams are my reality
I like to dream of you close to me
I dream of loving you in the night
And loving you seems right
Perhaps that's my reality

Complément indispensable

Dominique Frelézaux

MUSIQUE en 3ème

Cahier d'application

Editions Henry Lemoine

26 446 H.L

Les questions et exercices concernant les deux premières parties de cet ouvrage, "La flûte à bec" et "Histoire de la musique" sont réunis dans le Cahier d'Application, classe de 3e, vendu séparément. On peut se le procurer chez tous les marchands de musique, libraires (sur commande) ou, en cas de difficulté, directement aux Editions Henry Lemoine.

ISMN M-2309-6445-6

9 790230 964456

D. FRELEZAUX - MUSIQUE EN 3e - CAHIER DU COLLÈGE